



DOI: 10.25178/nit.2024.2.17

ТЮРКО-МОНГОЛЬСКИЙ МИР

Статья

Народный орнамент в советской кинодокументалистике Казахстана и Кыргызстана: этапы фиксирования и осмысления исторической памяти

Нестор А. Маничкин

Французский Институт исследований Центральной Азии, Кыргызстан



Статья посвящена репрезентациям народного орнамента и традиционных ремесел казахов и кыргызов в документальных фильмах, снятых в советское время в Казахстане и Кыргызстане. В связи с орнаментом в такого рода популярных источниках часто рассматривались ассоциированные, символически нагруженные формы визуальной культуры названных народов: петроглифы, тамги, древняя письменность и т. д. Рассматривая кинематограф как один из типов исторического дискурса, автор ищет в нем свидетельства политики памяти. В статье проводится анализ пятнадцати кинодокументов, созданных в период 1936–1984 гг., от репортажей в киножурналах до цельных кинокартин. Изученные фильмы хранятся в Центральном государственном архиве кинофотодокументов и звукозаписей Республики Казахстан и Центральном Государственном архиве кинофотодокументов Кыргызской Республики.

Просмотр и осмысление материалов фильмов позволяет выявить некоторые особенности культурной политики, связанной с вопросами исторической памяти и этнокультурной идентификации. Автор рассмотрел развитие посвященного орнаменту документального кинематографа в контексте освоения и модернизации традиционных ремесел Центральной Азии, эволюции академических представлений о традиционных знаках и символах казахов и кыргызов и деятельности советской интеллигенции. Анализ показывает, как менялись нарративы, образы и художественные особенности, явленные на экранах: если до 1970-х гг. преобладала жесткая идеологическая линия, включавшая апроприацию орнамента, а его связь с исторической памятью либо умалчивалась либо трактовалась сузубо в классовом и соцреалистическом прочтении (авторы — документалисты и репортеры из Москвы и Ленинграда), то затем в фильмах об орнаменте и народном мастерстве казахов и кыргызов все чаще стали появляться темы номадизма, единства природы и человека, наследия предков, характерные для этнометафизики и существенные для созидания национальной идентичности (авторы — режиссеры, сценаристы и художники из Казахстана и Кыргызстана). В особенности это проявилось в тех документальных фильмах, где применялись приемы поэтического кино.

Ключевые слова: Казахстан; Кыргызстан; СССР; казахи; кыргызы; кочевники; орнамент; документальное кино; узор; историческая память; политика памяти; исследования памяти; визуальный сюжет; прикладное искусство

Данное исследование финансировалось Комитетом науки Министерства науки и высшего образования Республики Казахстан (грант ИРН АР14871932).

**Для цитирования:**

Маничкин Н. А. Народный орнамент в советской кинодокументалистике Казахстана и Кыргызстана: этапы фиксирования и осмысления исторической памяти // Новые исследования Тувы. 2024, № 2. С. 285-299. DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2024.2.17>

Маничкин Нестор Александрович — кандидат исторических наук, исследователь-атташе Французского Института исследований Центральной Азии. Адрес: Кыргызстан, 720017, г. Бишкек, ул. Исанова, д. 24, ап. 26. Эл. адрес: nes.pilawa@gmail.com

MANICHKIN, Nestor Alexandrovich, Candidate of Historical Sciences, Research Attaché, French Institute for Central Asian Studies. Postal address: ap. 26, 24, Isanova St., 720017, Bishkek, Kyrgyzstan. E-mail: nes.pilawa@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9308-0094



TURKIC-MONGOLIAN WORLD

Article

Folk ornament in Soviet documentary films of Kazakhstan and Kyrgyzstan: stages of fixation and comprehension historical memory

Nestor A. Manichkin

French Institute for Central Asian Studies, Kyrgyzstan

The article is dedicated to the representations of folk ornamentation and traditional crafts of Kazakhs and Kyrgyz people in documentary films made during the Soviet era in Kazakhstan and Kyrgyzstan. In conjunction with ornament, such popular sources often explore associated, symbolically charged forms of visual culture of these peoples: petroglyphs, tamgas, ancient scripts, etc. Considering cinema as one of the types of historical discourse, the author is looking for evidence of memory politics in it. The article analyzes fifteen documentary films created during the period of 1936–1984, from reports in newsreels to full-length films. The studied films are archived in the Central State Archive of Film, Photo, and Sound Records of the Republic of Kazakhstan and the Central State Archive of Film, Photo, and Sound Records of the Kyrgyz Republic.

Examining and interpreting the film materials allows for identifying certain features of cultural politics related to questions of historical memory and ethno-cultural identification. The author examined the development of documentary cinematography dedicated to ornamentation in the context of the adaptation and modernization of traditional crafts in Central Asia, the evolution of academic representations of traditional signs and symbols of Kazakhs and Kyrgyz people, and the activities of the Soviet intelligentsia. The analysis demonstrates how narratives, images, and artistic features displayed on screen have changed: if before the 1970s there was a prevailing rigid ideological line, including the appropriation of ornament, and its connection with historical memory was either ignored or interpreted strictly in a class-based and socialist realist reading (with authors being documentarians and reporters from Moscow and Leningrad), then in subsequent films about the ornament and folk art of Kazakhs and Kyrgyz people, themes of nomadism, unity of nature and man, ancestral heritage, characteristic of ethno-metaphysics and essential for the creation of national identity, began to appear more frequently (with authors being directors, screenwriters, and artists from Kazakhstan and Kyrgyzstan). This was particularly evident in those documentary films that employed poetic cinema techniques.

Keywords: Kazakhstan; Kyrgyzstan; USSR; Kazakhs; Kyrgyz people; nomads; ornamentation; documentary film; pattern; historical memory; memory politics; memory studies; visual narrative; applied arts

Financing

This research was funded by the Science Committee of the Ministry of Science and Higher Education of the Republic of Kazakhstan (IRN grant AR14871932).



For citation:

Manichkin N. A. Folk ornament in Soviet documentary films of Kazakhstan and Kyrgyzstan: stages of fixation and comprehension historical memory. *New Research of Tuva*, 2024, no. 2, pp. 285-299. (In Russ.). DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2024.2.17>

Введение

Орнамент, обычно определяемый как узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов, является одним из древнейших видов искусства. Орнаментальные композиции, органично согласованные с окружающей средой и физическими характеристиками вещей, на поверхности которых они нанесены, демонстрируют исторически закрепившиеся, жизненно важные мотивы и образы, в которых емко и лаконично запечатлен мировоззренческий опыт, накопленный со сменой поколений¹.

¹ Буткевич Л. М. История орнамента: учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений, обучающихся по специальности «Изобразительное искусство». М. : ВЛАДОС, 2008. С. 41.



Будучи наследием предков, орнамент в наше время *per se* связан с исторической и коллективной памятью. Он может быть охарактеризован не только как «почерк эпохи» (Соколова, 1972), но и как эстетическое выражение тех или иных исторических регионов, макросообществ, объединенных происхождением и культурными связями.

Исследовательница скандинавских древностей А.-С. Греслунд замечает, что с точки зрения *memory studies* орнамент относится к области «памяти вещей» и представляет собой вид материального окружения, нагруженного коллективной памятью и соединяющего наше настоящее с историческим прошлым (Gräslund, 2018: 643). Таким образом орнамент, как и в целом визуальная эстетика, оказывается связанным со структурой и культурой сообществ, а его репрезентация может определяться экономической и политической спецификой их положения (Kolibu et al., 2021).

Изучение орнамента различных эпох и народов, активно развивающееся с конца XIX в., все еще сосредоточено преимущественно в поле культурологии, семантики, истории и теории искусства, и пока редко проводится в русле *memory studies*. Настоящее исследование, объектом которого выступает советское документальное кино Кыргызстана и Казахстана, посвященное соответственно кыргызскому и казахскому народному орнаменту и связанным с ним практикам, а предметом — репрезентация орнамента в этом кино, стремится продемонстрировать некоторые возможности применения теории коллективной памяти в междисциплинарном изучении визуальной культуры. Советский период взят, поскольку именно в это время происходит зарождение и развитие кинематографа в республиках, а также протекают все те сложные исторические процессы, которые закладывают основы и очерчивают контуры будущего национального строительства в эпоху суверенитета.

В соответствии с имеющимися подходами, прошлое анализируется как динамичный феномен, постоянно подвергающийся переосмыслению и интерпретации (Halbwachs, 1992; Warburg, 2010), что отражает процесс формирования культурной памяти как части коллективного знания (Assmann, 2012, 2011). Оставляя за скобками терминологическую и методологическую дискуссию¹, я использую понятие исторической памяти как обобщающее в отношении коллективной, культурной или коммуникативной памяти и одновременно акцентирующее историческое или, точнее, историко-культурное содержимое этой памяти.

Коммуникация является важным механизмом конструирования прошлого, связанного с происхождением сообщества, история которого, воспроизводясь через ритуал, праздник или искусство (в т. ч. кино), становится своего рода *мифом* — аффектированным воспоминанием, которое, с одной стороны, определяется социальной реальностью, а с другой — само ее конструирует, является активной формирующей силой (там же: 92). Подобное конструирование осуществляется как *политика памяти* в т. ч. посредством *медиа памяти*, к которым относят кинематограф — равно документальный или художественный. Трудно переоценить силу воздействия кинематографа, поскольку его продукция представляет собой насыщенную, сложно сконструированную и специально направленную на интеллектуальное и эмоциональное восприятие информацию, способную перезапускать и перестраивать не только мировоззрение, но и саму память человека (Лотман, 1973). Очевидным образом это связано с тем, что кинотехнология позволяет зрителю представлять мир и самого себя вне актуальных форм, свободными для потенциала новой жизни и новых смыслов — в этом смысле кино выходит за пределы средств коммуникации, представляя как поверхность мышления или «имманентное поле смыслов» (Parr, 2010: 159–161; Делёз, 2019).

Исследователи, занимающиеся историческим анализом кинолента, отмечают важность того неочевидного содержания, которое проговаривается помимо желания и читается «между строк» (Волков, Пономарева, 2012: 23). Данное утверждение действительно не только для художественного, но и для документального кино. Исторические реалии, а равно и политика памяти, работающая в этих реалиях, помимо своей артикулированной репрезентации, имеют измерение «неосознанного фона». Отсюда, важно анализировать не только нарративы фильма, но также его сверхрациональный уровень, прямо связанный со стилистикой и формой, со способностью создать образ-время и образ-переживание (Делёз, 2019). Также анализ фильма как культурного явления и канала трансляции коллективной памяти, с антропологической точки зрения, не может обойтись без изучения звукового материала,

¹ Сафронова Ю. А. Историческая память: введение: учебное пособие. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2019. С. 85–94.



поскольку воспринимаемая поверхность показываемых предметов не является исключительно лишь визуальной, но является аудиовизуальной (O'Callaghan, 2017). Комплексный подход к культурно-историческому анализу кино и визуальным репрезентациям ранее был опробован на тувинском материале (Брагина, Левина, 2023; Анисимов, Борисова, Калининкова, 2022; Головнев, 2021).

Озвученные соображения были основными во время просмотра и анализа фильмов, снятых в 1930-1980-е гг.: шести в Кыргызской ССР и девяти в Казахской ССР, хранящихся соответственно в Центральном государственном архиве кинофотодокументов и звукозаписей Республики Казахстан (далее — ЦГА КФДЗ РК) и Центральном Государственном архиве кинофотофонодокументов Кыргызской Республики (далее — ЦГА КФФД КР). Целью изучения данных фильмов было обнаружение в советской культурной политике, в частности, в кинематографе, содержательной динамики, т. е. периодов репрезентации народного орнамента и ассоциированной с ним символики. Каковы транслируемые в советском документальном кино смысл, истоки, история существования и развития центральноазиатского орнамента, этого важного элемента этнокультурной и национальной идентичности? И отсюда — каковы этапы в репрезентации орнамента, когда менялись не только основные нарративы и образы транслируемой исторической памяти, но и главные приемы, мотивы и интенции влияния на таковую?

Традиционные ремесла и орнамент в процессе идеологической инструментализации

Народный орнамент в советское время был одной из основных легитимных практик визуального сохранения этноисторической памяти, поскольку не подвергался столь жесткому цензурированию, какому подвергались литература, устное творчество, музыка и особенно традиции, связанные с религией и кочевым бытом. Хотя орнамент прославлялся, а мастерицы-вышивальщицы участвовали в престижных мероприятиях народного хозяйства, он далеко не всегда связывался с древними символами и исторической преемственностью, а этнокультурную насыщенность традиционного орнамента власти подчас дезавуировали и стремились модернизировать его, вписывая в новую советскую эстетику или даже мобилизуя на службу коммунистической пропаганде.

В 1930-х гг. в Алма-Ате и Ташкенте появились настенные блюда с портретами В. И. Ленина и И. В. Сталина, обрамленные орнаментальным декором. В источниках тех лет говорится, что «это производство должно стать массовым», чтобы удовлетворить «наущную потребность народа» иметь в своих традиционных видах искусства образы социалистического строительства¹. Вслед за тарелками появились и металлические изделия с портретами вождей. Позднее в предметы традиционного ремесла попали элементы украинской и русской вышивок. Кыргызские и казахские мастерицы соединяли их с народным орнаментом, добавляя также новую, политически окрашенную символику: гербы советских республик, голубя мира, пятиконечную звезду, серп и молот, а также обозначающее дружбу народов рукопожатие (Мальчик, 2005: 73–74).

Развитие этого процесса отражено в кинодокументалистике советского Казахстана. Для таких фильмов характерна подчеркнута идеологизированная, советская форма подачи материала, репортажный дух, нацеленный на реализацию простой сенсомоторной схемы, когда образ-действие должен вызвать определенную реакцию. В 1964 г. киножурнал «Советский Казахстан» (ЦГА КФДЗ, № 1957) публикует репортаж об орнаменте на портрете В. И. Ленина, вытканном шымкентской мастерицей Насибой Таймановой (илл. 1). Она же годом позже появляется в документальной ленте «Искусство», созданной О. Зекки и И. Чикиноверовым (ЦГА КФДЗ, № 1775). Здесь звучит бравурная музыка с вплетенными в нее «восточными мотивами», а Насиба Тайманова вышивает орнаментальную композицию к юбилею революции (илл. 2).

Кыргызская традиционная вышивка появилась впервые на экране еще в 1936 г., в сюжете из киножурнала «СССР на экране» (ЦГА КФФД КР, № 19). На пленке 35 мм в немой, черно-белой хронике запечатлены вышивальщицы, их сосредоточенные лица и узоры на ткани. По всей видимости, сняты работницы одной из новообразованных артелей.

¹ Казахский народный орнамент. Зарисовки художника Е. А. Клодта / ред. М. Л. Нейман. М.: Государственное издательство искусство, 1939. 10 с.



*Илл. 1. Н. Тайманова и ковер с портретом В. И. Ленина. Кадр из киножурнала «Советский Казахстан», 1964 г.
Fig. 1. N. Taimanova and a carpet with a portrait of V. I. Lenin. A shot from the newsreel "Soviet Kazakhstan", 1964.*



*Илл. 2. Н. Тайманова готовит орнаментальную композицию к пятидесятилетию Октябрьской революции. Кадр из фильма «Искусство», 1965 г.
Fig. 2. N. Taimanova is preparing an ornamental composition for the fiftieth anniversary of the October Revolution. A shot from the film "Art", 1965.*



Более содержателен 28-й номер киножурнала «Советская Киргизия», вышедший в 1964 г. (ЦГА КФФД КР, № 2761). В нем демонстрирует процесс валяния ковра *шырдак*, одного из самых сложных по своей технике изготовления изделий из войлока у кыргызов. В фильме узоры как бы рифмуются с волнами озера, летящей птицей, плывущей лодкой, колышущейся на ветру травой. Акцент на рабочем процессе, трудовом усилии обрамляется неумолимой динамикой природы, так что создание ковра предстает плодом трудовой дисциплины и волевого освоения материи. Сюжет сменяется обзором орнамента в архитектурных украшениях оперного и драматического театров, а также в театральных костюмах, передающих этнографические образы.

Снова тема орнамента и народного мастерства поднята в 33-м номере того же киножурнала «Советская Киргизия» в 1969 г. (ЦГА КФФД КР, № 3422). Помимо сюжетов про театральную жизнь и достижения колхозов, журнал содержит репортаж о *зергере*¹ Кошалы Кыскараеве. В кадре множество изделий из чеканки, периодически крупным планом даются руки мастера. Закадровый голос сообщает, что уже много лет он «плодотворно трудится в художественном фонде», а «чеканке научился у отца и теперь передает весь свой богатый опыт сыну». Акцент при этом поставлен на советской модернизации народного опыта, а творчество преподносится в первую очередь через призму организованного и прогрессивного труда.

Идеологическая инструментализация орнамента и этнокультурной визуальности народов СССР смягчается к концу 1960-х — началу 1970-х гг. Научно-популярная лента «От надписи на камне» (ЦГА КФДЗ, № 1974), снятая режиссером О. Абишевым, выдержана вполне в конвенциональном духе, но в ней, возможно, впервые для широкого зрителя, казахский орнамент сопоставляется с древнетюркскими рунами и петроглифами, а связь наскальных изображений с декоративно-прикладным искусством обосновывается звучащей в фильме экспертизой выдающихся ученых, археолога С. И. Руденко и академика АН КазССР А. Х. Маруглана. Стоит отметить, что сам О. Абишев — основоположник казахского документального кино, один из первых представителей «национальных кинокадров». В названном фильме искусство древних скотоводов казахов трактуется как «реалистическое», что призвано легитимировать его в соответствии с марксистско-ленинской эстетикой. Старинные узоры и древние письмена — это лишь отправная точка в истории прогресса, триумф коего символизируют печатная литература и первые советские типографии, возникшие благодаря «отеческой заботе» вождя мировой революции В. И. Ленина. Такой прогресс, утверждает фильм, позволил сделать Алматы «одним из культурных центров мира». При этом в фильме, разворачивающем историю символов от наскальной живописи к печати, ничего не говорится ни о казахской латинице, ни о просветительской деятельности джадидов.

Номадический поворот от советской модерности к вневременной этно-метафизике

В большей степени этнокультурная субъектность кочевников ощущается в другом фильме О. Абишева — «Тайна раскрытой ладони» (ЦГА КФДЗ, № 1978). В нем говорится, что современное строительство Мангыстау следует историческому опыту полуострова, демонстрируется подземная архитектура, включая мечеть Шакпак-Ата, а также рассказывается про «древнюю идею степных племён о полном слияния святилища с природой». Этот пантеистический пассаж усилен шумом волн, которые переплетаются со звучанием казахских традиционных музыкальных инструментов.

Совсем иначе звучит тема наследия предков и традиционной визуальной культуры в поэтико-документальной работе «История знака коровы», вышедшей в Казахстане в 1968 г. Создателями фильма были Олжас Сулейменов (автор) и Юрий Мингазитдинов (режиссер). Пожалуй, эту ленту можно назвать первым образцом деколониального кино Казахстана (Маничкин, 2023). Создаваемый О. Сулейменовым одновременно с его поэмой «Глиняная книга» (Сулейменов, 1969), фильм призывает к преодолению господствовавших в советской традиции исторических и культурных нарративов и предлагает трактовку глобальной истории культуры как захватывающей драмы знаков и символов, древнейшим из которых Сулейменов называет «знак коровы» — полумесяц рогов, давший форму первой букве греческого и латинского алфавитов. В этом фильме кочевник Центральной Азии выходит на мировую арену как мощный культурно-исторический актер. Он творчески участвует в глобальной

¹ *Зергер* — у казахов и кыргызов мастер по работе с драгоценными металлами, ювелир.



Илл. 3. О. Сулейменов объясняет историю лунной символики. Кадр из фильма «История знака коровы», 1968 г.
Fig. 3. O. Suleimenov explains the history of lunar symbolism. A shot from the film "The Story of the Cow Sign", 1968

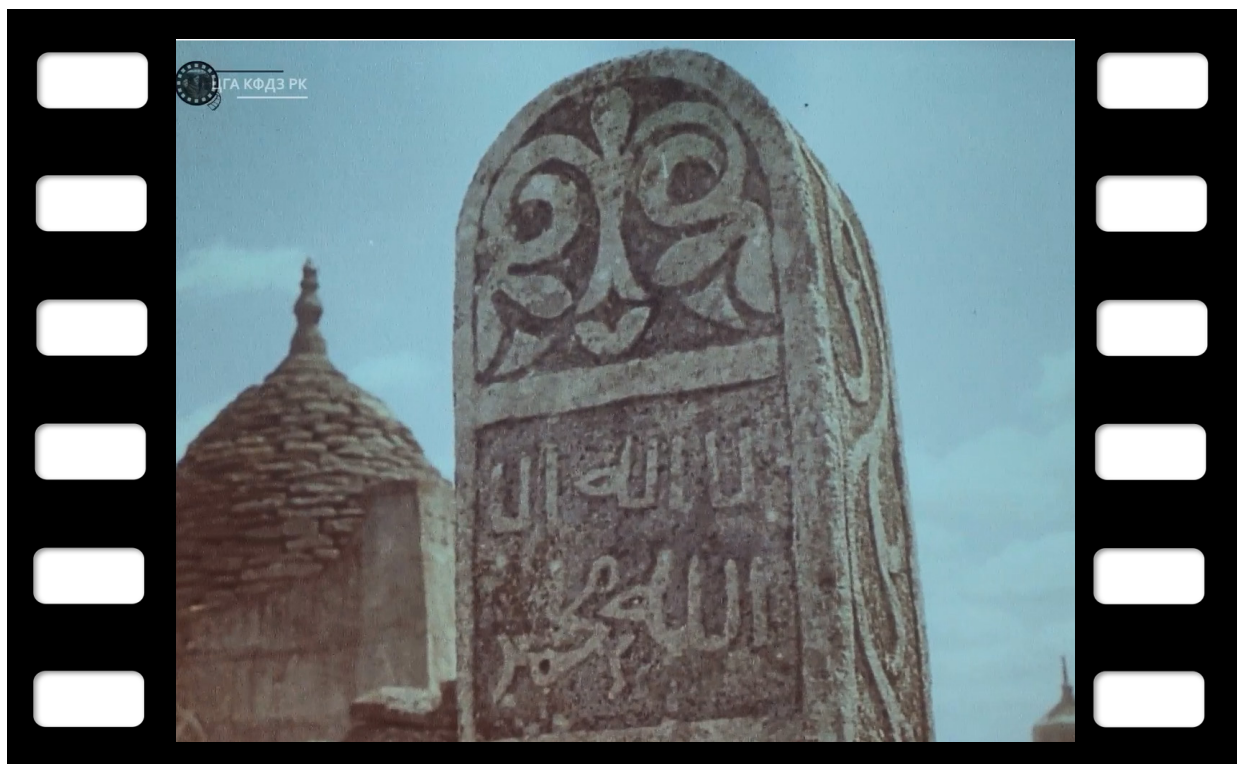
истории, а не прозябает в тени оседлых цивилизаций. Герой и создатель фильма пронесется через Вавилон, Египет, Индию, через древнеславянские и древнетюркские культуры, обнаруживая связь между наскальными изображениями, древними алфавитами, традиционными узорами и знаками на школьной доске. Рев быка, пронзительное звучание духовых инструментов и заклинаящий голос О. Сулейменова словно бы призваны вернуть человеку древнюю поэзию, без которой ни в орнаменте, ни в тамгах, ни в скифских каменных бабах не получится различить «знаки жизни» (илл. 3).

Фильм открывает основные методологические посылы О. Сулейменова, демонстрирует образность письма и символики, передававшей как сверхъестественные, так и насущные значения¹. Как в «Истории знака коровы», так и в последовавших затем книгах и статьях О. Сулейменова², мировая история символов и знаков подается синтетически, так что системы письменности связываются в глобальную символическую и мифопоэтическую драму. Хотя филологи и историки зачастую подвергают критике подобный взгляд, нельзя не отметить, что он хорошо передает поликультурную и многописьменную историческую реальность Центральной Азии, региона, где в древности и средних веках существовало много письменных систем (Эпиграфика Киргизии, 1963: 10–11). Стоит добавить, что обращение к мифопоэтике, предпринятое О. Сулейменовым, в значительной мере повлияло на настроения творческой интеллигенции в Центральной Азии (Крупко, 2023: 64).

Настолько объемно, мощно и широко об исторической визуальности этнокультурного наследия в советско-казахском кино больше не говорили. При этом необходимо отметить, что после «Истории знака коровы», в 1970–1980-х годах, тема исторической преемственности этносов Центральной Азии и древних цивилизаций звучит куда смелее, а этнометафизика номадов все отчетливее пробивается сквозь пелену советских дискурсов. В «Диалоге с историей» (ЦГА КФДЗ, № 3215), вышедшем в 1973 г., О. Абишев показывает семью, на протяжении трех поколений хранящую искусство изготовления и украшения конской сбруи, обнаруживает в коврах *тускиизах* «образы весенней степи и природы», в филигрании серебряных украшений — архитектурные изыски мавзолея Айша Биби, а в андроновской культуре прообразы казахских орнаментов. Фильм М. Байканова «Эти вечные узоры» (ЦГА КФДЗ, № 3798) 1977 г. показывает зрителю серебро, ковры, бурдюки, выкладывание узора по войлоку, вместо

¹ Сулейменов О. К эпохе осознанной взаимозависимости: «...мы кочуем навстречу себе, узнаваясь в другом...» // Бильгамеш. 2022. № 8. С. 109.

² См.: Сулейменов О. Глиняная книга, Алма-Ата: Жазушы, 1969; Сулейменов О. Серебряные письма Золотого воина // Техника — молодежи. 1971. № 7. С. 58–59.; Сулейменов О. Язык письма: взгляд в доисторию — о происхождении письменности. Алматы; Рим: San Paolo, 1998. 497 с.; Сулейменов О. К эпохе осознанной взаимозависимости: «...мы кочуем навстречу себе, узнаваясь в другом...» // Бильгамеш. 2022. № 8. С. 104–207.



Илл. 4. Орнамент на надгробии. Кадр из фильма «Пламя предков», 1982 г.
 Fig. 4. The ornament on the tombstone. A shot from the movie “The Flame of the Ancestors”, 1982.

комментариев ограничившись свободной энигматичностью музыкального сопровождения. Уже само название фильма появляется на экране написанным стилизованным «орнаментальным» шрифтом, сочетающим плавность арабских литер и типовые элементы центральноазиатского орнамента.

В ленте 1979 г. «Зергерлер» (ЦГА КФДЗ, № 5039) строй петроглифов, *балбалов*¹ и украшений сопровождается тревожным вопросом об исторической памяти и сохранении культурной идентичности: «Свидетель веков, древний мой край, помнишь ли ты своих мастеров?», а в «Пламени предков» (ЦГА КФДЗ, № 4633), вышедшем на экраны в 1982 г., от предков к потомкам устремляется «переливающийся орнамент линий, звуков, красок», причем, холмы, образующие «огромный ритуальный узор», как бы согласуются с печатями, которые ставят на лепешки (илл. 4). Эти более свободные картины, действительно, содержат деколониальные интонации и местами звучат «по-сулейменовски», но напряжение этого звучания не достигает уровня «Истории знака коровы».

Нечто похожее можно наблюдать и в кыргызском кино, правда, здесь поворот к теме номадизма происходит несколько позже, в конце 1970-х гг. Он уже вполне ощутим в ленте «Узоры Ала-Тоо» (1978), снятой режиссером К. Жусубалиевым (ЦГА КФДЗ КР, № 563). Основная тема фильма — единство искусства, человеческой деятельности и природных ландшафтов. Внутри этих ландшафтов люди выделывают узоры из войлока, поливают и катают его под звуки *темир-комуз*², при этом на спинах мастериц лирично звенят традиционные серебряные украшения. В конце фильма камера скользит по коврам и по складкам ткани, ритмизируя узоры под звучащую мелодию. Кадры не сопровождаются каким-либо комментированием и текут свободно, а главными акторами становятся люди и природа.

К связи природы и труда обращается и более поздний (1984 г.), однако в большей степени проникнутый советским модерном и приподнятой торжественной стилистикой фильм У. Джеентаева «Мело-

¹ *Балбал* — тип каменной бабы, чаще всего небольшой, обработанный и имеющий антропоморфные черты каменный столб. *Балбалы* встречаются на обширных территориях проживания древних тюркских племен и связаны с погребальным культом.

² *Темир-комуз* — музыкальный инструмент в виде свободно колеблющегося в проёме рамки язычка, приводимого в движение пальцем, кыргызский варган.



дия узора» (ЦГА КФФД КР, № 836). В нем пасторальная идиллия не чужда присутствию современности: в одном кадре сказитель *манасчи* одет в традиционный халат, а в другом пожилой мужчина колесит на велосипеде. Рассказывая про устройство юрты, диктор употребляет в адрес кыргызов такие эпитеты как «народ-певец» и «народ-творец», сообщает о том, что народное искусство оказывает плодотворное влияние на искусство в целом. Прикладное искусство нужно, чтобы «жизнь стала светлее и добрее». В фильме демонстрируются предметы быта, украшенные орнаментом циновки, вышиваемый женщиной *ак-калпак*, традиционный белый головной убор кыргызских мужчин. Плавная мелодия соединяет традицию и модерн, село и город: кадр с вышивальщицами сменяется потоком городской жизни, видами на филармонию во Фрунзе (ныне — Бишкек). Национальный орнамент вновь появляется в сюжете про ювелирные украшения и сувенирные поделки из кости и драгоценных металлов. Атональная музыка сопровождает сменяющие друг друга ландшафты: работа ремесленников вписывается в классические кыргызские пейзажи.

Фильмы «Эти вечные узоры», «Пламя предков», «Узоры Ала-Тоо» и «Мелодия узора» объединяет мощное присутствие пасторальной тематики и идея близкой связи или даже единства природного и человеческого. Орнамент в этих фильмах звучит подобно тому, как звучит природа, будь то горы или степи, — его мотивы и ритм предстают буквально в единстве аудиального и визуального. Здесь, вслед за специалистами, изучающими тюркские и монгольские культуры, уместно отметить, что такое звучание природной среды соответствует песенной игре и музыке кочевников, призванной установить магическую связь с мирозданием и предками (Дашиева, 2021: 120).

Отдельно необходимо отметить фильм «Тигр задрал двух коров на джайлоо», появившийся на экранах в 1984 г. (ЦГА КФФД КР, № 866, подраздел 45.12.12.). Созданный творческим тандемом супругов, режиссером К. Юсупжановой и сценаристом К. Жусубалиевым, этот фильм объединяет жанры документального и поэтического кино, и является весьма своеобразным творением, не похожим на другие фильмы о кыргызском орнаменте. Хотя формально фильм приурочен к открытию экспозиции прикладного искусства на выставке достижений народного хозяйства, он далеко выходит за пределы этого сюжета и предстает оригинальным кинематографическим эссе о связи времен и культурных формаций, объединенных лирической тайной народного узора (илл. 5).

В центре повествования находится старинная вышивка, созданная Камбюбю Джаанбаевой — прабабушкой советской школьницы, с появления которой внутри обычной городской квартиры начинается кинокартина. Эта школьница — Жамбы Жусубалиева, дочь создателей фильма, ставшая впоследствии, уже в эпоху независимости, журналисткой, философом и арт-куратором. Вышивка содержит орнамент, изображающий сюжет с тигром, задравшим двух коров на пастбище. Орнамент с тигриными мотивами, чаще в виде следа тигра (кырг. *жолборс таман*), давно известен в традиционной культуре кыргызов (Мальчик, 2005: 20; Антипина, 1962: 88). Собирается зафиксирован и сюжет, непосредственно задействованный в фильме (Рындин, 2016: 11). Фильм начинается в комнате школьницы Жамбы и ближе к завершению возвращается в нее же — это позволяет организовать сцепку современности и традиции. В традицию словно в вечность зритель погружается через сюжет со старинным узором, ненавязчиво соединенный с живописными пасторальными образами, натурфилософскими рассуждениями о стихиях и времени, изящными миниатюрами художника Белека Кошоева, документальными сценами застолья и работы с войлоком, этнографическими образами женщин в величественных *элечеках*¹, риторическими обращениями к эпическому сказителю Жайсану и множеством иных элементов, включая выходящие за предел кыргызской культуры, такие как творчество Сальвадора Дали или искусство Древнего Египта, — все они, благодаря творческому таланту режиссера, образуют единый, подвижный калейдоскоп.

Комментируя узоры, закадровый голос в «Тигре...» обращается к концепции повествовательного орнамента, выдвинутой М. В. Рындиным. Вставая на сторону теории повествовательного орнамента, творцы фильма «голосовали» за существование своеобразного узорного «письма» у кыргызов, что, вместе с вопросом об исконности или заимствовании растительного орнамента кочевниками у оседлых народов, тогда было предметом споров, в которых противники М. В. Рындина и А. Н. Бернштама, отказывая кыргызам в развитых формах символической репрезентации, транслировали

¹ *Элечек* — кыргызский традиционный головной убор замужних женщин, представляет собой своеобразный тюрбан, на завязывание которого уходит от 15 до 40 метров ткани.



Илл. 5. Убранство юрты. Кадр из фильма «Тигр задрал двух коров на джайлоо», 1984 г.
Fig. 5. The decoration of the yurt. A shot from the movie "A tiger killed two cows on jailoo", 1984.

модернистский взгляд на кочевничество как «отсталый» или «примитивный» тип цивилизации. В настоящее время эти вопросы составляют одну из тем деколониальной дискуссии¹.

Нужно отметить, что в фильме задействованы и советские, модернизированные орнаменты: женщины выкладывают войлоком красную звезду и большие белые буквы СССР. Однако, советский проект обнаруживается в ткани фильма и в самих узорах не как принципиально новая, революционная эпоха, а скорее как один из элементов в общем круговороте бытия. Милленаристские² фанфары не прерывают размеренного повествования и тогда, когда на экране появляется «космическая» вышивка одной из кыргызских мастериц, воспроизводящая послание, отправленное в 1964 г. с радиотелескопа Аресибо в Пуэрто-Рико, где были графически представлены данные о биохимии, структуре ДНК и населении Земли. Это изделие демонстрируется под футуристическую музыку *Magic Fly* группы *Space*³, но завершается фильм звучанием варгана и сценой со всадниками: время предстает в циклическом виде, а «тайна кыргызского узора сливается с тайной жизни». Джайлоо как бы впитывает все флуктуации новейшей истории.

Использование в «Тигре...» горлового пения тюркских народов Севера напоминает об этногенетических связях кыргызов и других тюркских и монгольских народов, что заставляет задуматься о евразийском номадизме как таковом. И музыкальные приемы, и ласковый голос повествователя создают ощущение плавного, ритмичного, даже тягучего бытия кочевника — мира, который не прекращается с наступлением городской цивилизации, социализма и космической эры, а скорее растворяет их

¹ Битикчи Э. 40 элементов кыргызской культуры: 11. Повествовательный узор. [Электронный ресурс] // История Кыргызстана и кыргызов. 2014. URL: https://kghistory.akipress.org/unews/un_post:2156 (дата обращения: 05.09.2023).

² Милленаризм — религиозные или политические представления о грядущей фундаментальной трансформации общества и человеческой повседневности; характерны для линейных моделей исторического времени, в т. ч. для социального эволюционизма и марксизма, учащего о наступлении коммунистического благоденствия.

³ Дебютный студийный альбом французской группы Space, вышедший в 1977 г. Выпускался во многих странах мира на виниле и аудиокассете. Советская версия альбома вышла в 1983 г.



в своей всепринимавшей пластичности. Пользуясь концепцией Ж.-Л. Нанси, различавшего *слышание* и *слушание* (Nancy, 2007), можно сказать, что фильм «Тигр задрал двух коров на джайлоо» имеет два аудиовизуальных измерения: одно, *слышимое*, более или менее соответствующее духу эпохи, даже действующее наглядную советскую событийность, и второе, то, в которое можно *вслушаться*, чтобы через глубокую восприимчивость обнаружить иное и неожиданное, неподцензурное содержание данной работы. В этом фильме, равно как и в казахстанской «Истории звука коровы», при всей их стилистической несхожести, звуковое письмо предстает в качестве недискурсивного и аффективного знания, обретаемого в результате *актов слушания* и содержащего критику конвенционального модернистского дискурса с его иерархичностью и логоцентричностью.

Политика памяти и этапы этнокультурной репрезентации

Кинематограф — это тип исторического дискурса, который может совпадать или не совпадать с господствующей идеологией, конвенциональными взглядами и официальной риторикой. При этом посылы и интенции кино, если они не совпадают с официальными взглядами, выходят за их пределы или, тем более, подрывают их, могут быть зашифрованы в сложной, синтетической образности картины. В любом случае фильмы отражают те или иные события и повороты в истории ментальности, в истории культуры.

Первый период репрезентации народного орнамента в документальном кино Казахстана и Кыргызстана, длящийся примерно с 1930-х гг. до конца 1960-х в случае Казахстана и до конца 1970-х — в случае Кыргызстана, акцентирует орнамент в его советском прочтении, делающем этническую визуальность символическим полем, где классово аффектированный «простой народ», создатель и хранитель ремесел, освободившись от угнетения, выпускает в свой мир новую жизнь — социализм. Начало этому периоду было положено документалистами и репортерами из Москвы и Ленинграда. Они же во многом задали смыслы и мотивы ранней советской репрезентации народного орнамента и традиционных ремесел на киноэкранах. К локальному материалу такие авторы относились с большой долей этнографического ориентализма и в контексте еще большей идеологической доминанты.

Для этого периода характерно появление модернизированных форм орнамента, сочетающих этничность и советские символы. Традиционный орнамент преподносился как «реалистическое искусство», далекое от каких-либо абстракций, и был пассивным материалом, переданным по исторической цепочке из древности в современность, где он разнообразит «национальное по форме, социалистическое по содержанию» искусство казахов и кыргызов, обрабатывается и реализуется для бытового использования, а также представляет способ этнографической, иногда театрально-парадной, ориентальной репрезентации народов СССР. Таким образом историческое прошлое становится проекцией современной политической борьбы, конструируется внутри идеологического или эстетического контекста для настоящего, выражая структуры власти и социальных отношений (Bondar, 1992: 15).

Популяризация народного прикладного искусства, организация его индустрии и одновременно с этим значительное развитие в изучении орнамента и материальной культуры народов Центральной Азии, по-видимому, являются прямыми (через государственный заказ) и косвенными (через общий дискурс) причинами появления целого ряда фильмов, посвященных этническому мастерству и древнему наследию, в 1960–1970-х гг. В то же время к работе активно приступают «национальные кадры» — режиссеры, сценаристы и художники из Казахстана и Кыргызстана, для которых традиционные визуальные формы являются не объективированным «материалом», но формируют живую стихию, родное пространство, где наследие предков соединяется с непосредственно переживаемой современностью. Такие творцы сами — часть субъектности этноисторической памяти, и это обстоятельство вместе с общими культурно-историческими факторами объясняет причины номадического поворота в киноискусстве центральноазиатских республик.

Период 1960–1970-х гг., несмотря на инспирацию производственных процессов сверху, дает плодотворную почву для разворачивания новых дискурсов, стремящихся к редакции или преодолению советской конвенциональности: орнамент все чаще преподносится не как пассивный элемент в процессе творчества и труда, а как своеобразная этноисторическая «точка сборки», живой, активный, связанный с ритмами природы и миром предков миф, как некое послание, содержащие исторические и космологические истины. В орбиту такого внимания также попадают тамги, различные символы, древняя и современная письменность.



Изученный материал позволяет сказать, что с последствиями т. н. «оттепели», по мере распространения идей и настроений «шестидесятников» и включения в творческий процесс представителей интеллигенции, которых в те времена принято было называть «национальными кадрами», т. е. этнических казахов и кыргызов, в кинематографическом отражении народного орнамента и связанной с ним символической визуальности, в советских республиках Центральной Азии происходит разворот от жестких форм социалистического дискурса, от модернизации и идеологической апроприации традиционных ремесел, от установленной через современную гуманитарность идею «вне-историчности» кочевников (Крупко, 2023) — к фиксации исторической памяти самобытных, древних культурных акторов, к этнометафизике номадов с ее своеобразными репрезентациями времени, пространства, социальных и родовых связей, единством человеческого и нечеловеческого (природного) миров. Так закладываются тенденции, ведущие к изменениям в области реализации *политики памяти*.

Заклучение

Таким образом, изучение документальных фильмов позволило обнаружить динамику советской культурной политики и обозначить произошедшую в 1960–1970-х гг. смену образов и нарративов в репрезентации народного орнамента и связанной с ним этнокультурной символики казахов и кыргызов. При этом следует учесть, что «новая волна» фильмов не была однородной. Если в одних фильмах идеи и послы, оппозиционные прогрессистской линии исторического материализма и навязчивым претензиям соцреализма, звучат едва уловимо, просачиваются через нарратив наследия предков, легитимированный в советской культуре посредством концепта «народного искусства», представлены как бы параллельно конвенциональной риторике или завуалированно внутри нее, то в других, особенно в тех документальных фильмах, где ощутимо прямое влияние поэтического кино, они, хотя и ускользают от прямого, подцензурного обнаружения, выходят на передний план при внимательном, проникновенном восприятии. Такой эффект достигается в т. ч. при помощи работы кинематографического образа, который является здесь не объектом, а процессом, движением в мире мысли. Особенно яркими образцами подобного кино можно назвать казахстанскую картину «История знака коровы» (1968 г.) и кыргызстанскую картину «Тигр задрал двух коров на джайлоо» (1984 г.). В них историческое время не исчерпывается актуальным моментом, но разворачивается одновременно в двух направлениях: прошлом и будущем. Ритм и мотивы узора, вплетающего в себя социальную действительность и историческую память, образуют пластичные образы времени, насыщенные культурной памятью и символической репрезентацией.

Появление этих и других фильмов, подающих связующие эпохи материал так, чтобы переразместить место этнокультурных субъектов в мировой истории, ознаменовывает сдвиги в процессах формирования исторической памяти, формирование нового *этнометафизического мифа* на смену прежнему *прогрессистско-модернистскому мифу*. Понимая *миф* как взгляд на историю через призму идентичности (Assmann, 2012), нельзя не отметить знаковость и важность выявленных процессов. Позднесоветская интеллигенция внесла ощутимый вклад не только в популяризацию народного орнамента, но и в донесение идеи его сакральности: орнамент в наше время остается важнейшим способом сохранения и развития этнокультурного богатства и идентичности, внесен в государственную символику, как в случае с флагом Республики Казахстан, сохраняет свою роль источника и средства исторической памяти.

Постсоветские репрезентации народного орнамента также становятся предметом дискуссий, схожих с теми, что ведутся в настоящее время внутри других культур: о вызовах модернистского использования народных ремесел, о редукции священных символов к украшательству, о коммерциализации и семиотическом забвении орнамента. Эти вопросы требуют отдельного исследования. Отмечая, что в Центральной Азии данная проблематика развивается из наследия художников, кинематографистов, исследователей и, разумеется, самих мастеров и мастериц, работавших с орнаментом в советское время, стоит обозначить актуальность изучения постсоветского этнокультурного эстетизма, в т. ч. в связи с постколониальным и деколониальным дискурсом.



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Анисимов, В. Е., Борисова, А. С., Калининкова, Е. Д. (2022) Образы традиционной и современной Тувы в российском этнографическом кино (на примере фильма С. Родниной и А. Меньшова «Планета Тыва») // Новые исследования Тувы. № 1. С. 183–197. DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2022.1.12>
- Антипина, К. И. (1962) Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов. По материалам, собранным в южной части Ошской области Киргизской ССР. Фрунзе : Издательство АН Киргизской ССР. 288 с.
- Брагина, М. А., Левина, В. Н. (2023) Образ пространства Тувы в Рунете // Новые исследования Тувы. № 4. С. 185–199. DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2023.4.13>
- Волков, Е. В., Пономарева, Е. В. (2012) Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». № 10 (269). С. 22–25.
- Головнев, И. А. (2021) Образы Тувы в советском кинематографе 1930-х гг. (на примере творчества Бориса Небылицкого) // Новые исследования Тувы. № 4. С. 119–130. DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2021.4.9>
- Дашиева, Л. Д. (2021) Антропология звука в традиционной культуре монгольских народов // Томский журнал лингвистических и антропологических исследований. № 3 (33). С. 118–126. DOI: <https://doi.org/10.23951/2307-6119-2021-3-118-126>
- Делёз, Ж. (2019) Кино : пер. с фр. М. : Ад Маргинем Пресс. 560 с.
- Крупко, И. В. (2023) Переизобретение исторической субъектности казахов в творчестве Олжаса Сулейменова 1960-х гг. // Уральский исторический вестник. № 1 (78). С. 123–132. DOI: [https://doi.org/10.30759/1728-9718-2023-1\(78\)-123-132](https://doi.org/10.30759/1728-9718-2023-1(78)-123-132)
- Лотман, Ю. М. (1973) Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти раамат. 135 с.
- Мальчик, А. Ю. (2005) История кыргызского народного прикладного искусства: эволюция кыргызского орнамента с древнейших времен до XX в. Бишкек : Кыргызский государственный университет им. И. Арабаева. 122 с.
- Маничкин, Н. А. (2023) Взаимозависимое становление: поэтическая реинтерпретация символов и образов исторической памяти в Казахстане // Электронный научный журнал «edu.e-history.kz». Т. 10. № 2. С. 334–346. DOI: https://doi.org/10.51943/2710-3994_2023_34_2_334-346
- Рындин, М. В. (2016) Образцы кыргызского орнамента // Кыргызский национальный узор / под ред. И. А. Орбели. Бишкек : Центрально-Азиатская сеть по культуре и искусству. 120 с. С. 8–20.
- Соколова, Т. М. (1972) Орнамент — почерк эпохи. Л. : Аврора. 148 с.
- Эпиграфика Киргизии (1963) / сост. Ч. Джумагулов, отв. ред. А. И. Батманов. Фрунзе : Издательство АН Киргизской ССР. Вып. 1. 70 с.
- Assmann, A. (2011) Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives. Cambridge : Cambridge University Press. 424 p.
- Assmann, J. (2012) Cultural memory and Early Civilization: Writing, Remembrance and Political Imagination. Cambridge : Cambridge University Press. 332 p. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511996306>
- Bodnar, J. (1992) Remaking America: Public Memory, Commemoration, and Patriotism in the Twentieth century. Princeton : Princeton University Press. 312 p.
- Gräslund, A.-S. (2018) Ornamentation // Handbook of Pre-Modern Nordic Memory Studies. Interdisciplinary Approaches. Eds. by J. Glauser, P. Hermann and S. A. Mitchell. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH. Vol. 1–2. 1163 p. P. 643–670.
- Halbwachs, M. (1992) On collective memory. Chicago : The University of Chicago Press. 254 p.
- Kolibu, R. M. P., Sachari, A., Setiawan, P., Rohendi, T. R. (2021) Redefinition of Waruga Ornaments in Minahasa, Indonesia: Actualisation of Pattern and Meaning Transformation from Makam to Mukim // Palarch's Journal of Archaeology of Egypt / Egyptology. № 18 (17). P. 259–276.
- Nancy, J.-L. (2007) Listening. New York : Fordham University Press. 108 p.
- O'Callaghan, C. (2017) Beyond Vision: Philosophical Essays. Oxford : Oxford University Press. 240 p. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198782964.001.0001>



Parr, A. (2010) *The Deleuze Dictionary*. Revised Edition. Edinburgh : University Press. 326 p. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780748643271>

Warburg, A. (2010) *Atlas Mnemosyne*. Madrid : Ediciones Akal Sa. 188 p.

Дата поступления: 14.12.2023 г.

Дата принятия: 26.02.2024 г.

REFERENCES

Anisimov, V. E., Borisova, A. S. and Kalinnikova, E. D. (2022) Images of Traditional and Modern Tuva in Ethnographic Cinema (based on the film of S. Rodnina and A. Menshov “Tyva Planet”). *New Research of Tuva*, no. 1, pp. 183–197. (In Russ.). DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2022.1.12>

Antipina, K. I. (1962) *Features of the material culture and applied art of the southern Kyrgyz. Based on materials collected in the southern part of the Osh region of the Kyrgyz SSR*. Frunze, Izdatel'stvo AN Kirgizskoi SSR. 288 p. (In Russ.).

Bragina, M. A. and Levina, V. N. (2023) The image of Tuva's space in Runet. *New Research of Tuva*, no. 4, pp. 185–199. (In Russ.). DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2023.4.13>

Volkov, E. V. And Ponomareva, E. V. (2012) Feature films as a historical source for the study of cultural memory. *Vestnik IuUrGU. Seriya «Sotsial'no-gumanitarnye nauki»*, no. 10 (269), pp. 22–25. (In Russ.).

Golovnev, I. A. (2021) Images of Tuva in Soviet Cinema of the 1930s (The Case of Boris Nebylitsky's Creativity). *New Research of Tuva*, no. 4, pp. 119–130. (In Russ.). DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2021.4.9>

Dashieva, L. D. (2021) Anthropology of sound in the traditional culture of the mongolian peoples. *Tomsk Journal of Linguistics and Anthropology*, no. 3 (33), pp. 118–126. (In Russ.). DOI: <https://doi.org/10.23951/2307-6119-2021-3-118-126>

Deleuze, G. (2019) *Movie*: transl. from Fr. Moscow, Ad Marginem Press. 560 p. (In Russ.).

Krupko, I. V. (2023) Subjectivity of the kazakh nomadic culture in the 1960s poetry of Olzhas Suleimenov. *Ural Historical Journal*, no. 1 (78), pp. 123–132. (In Russ.). DOI: [https://doi.org/10.30759/1728-9718-2023-1\(78\)-123-132](https://doi.org/10.30759/1728-9718-2023-1(78)-123-132)

Lotman, Yu. M. (1973) *Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics*. Tallinn, Eesti raamat. 135 p. (In Russ.).

Mal'chik, A. Yu. (2005) *The history of Kyrgyz folk applied art: the evolution of Kyrgyz ornament from ancient times to the twentieth century*. Bishkek, Kyrgyzskii gosudarstvennyi universitet im. I. Arabaeva. 122 p. (In Russ.).

Manichkin, N. A. (2023) Interdependent formation: poetic interpretation of symbols and images of historical memory in Kazakhstan. *Elektronnyi nauchnyi zhurnal «edu.e-history.kz»*, vol. 10, no. 2, pp. 334–346. (In Russ.). DOI: https://doi.org/10.51943/2710-3994_2023_34_2_334-346

Ryndin, M. V. (2016) Samples of Kyrgyz ornament. In: *Kyrgyz national pattern* / ed. by I. A. Orbeli. Bishkek, Tsentral'no-Aziatskaia set' po kul'ture i iskusstvu. 120 p. Pp. 8–20. (In Russ.).

Sokolova, T. M. (1972) *The ornament is the handwriting of the epoch*. Leningrad, Avror. 148 p. (In Russ.).

Epigraphy of Kyrgyzstan (1963) / comp. by Ch. Dzhumagulov, ed. by A. I. Batmanov. Frunze, Izdatel'stvo AN Kirgizskoi SSR. Issue 1. 70 p. (In Russ.).

Assmann, A. (2011) *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge, Cambridge University Press. 424 p.

Assmann, J. (2012) *Cultural memory and Early Civilization: Writing, Remembrance and Political Imagination*. Cambridge, Cambridge University Press. 332 p. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511996306>

Bodnar, J. (1992) *Remaking America: Public Memory, Commemoration, and Patriotism in the Twentieth century*. Princeton, Princeton University Press. 312 p.

Gräslund, A.-S. (2018) Ornamentation. In: *Handbook of Pre-Modern Nordic Memory Studies. Interdisciplinary Approaches*. Eds. by J. Glauser, P. Hermann and S. A. Mitchell. Berlin; Boston, Walter de Gruyter GmbH. Vol. 1–2. 1163 p. Pp. 643–670.

Halbwachs, M. (1992) *On collective memory*. Chicago, The University of Chicago Press. 254 p.

Kolibu, R. M. P., Sachari, A., Setiawan, P. and Rohendi, T. R. (2021) Redefinition of Waruga Ornaments in Minahasa, Indonesia: Actualisation of Pattern and Meaning Transformation from Makam to Mukim. *Palarch's Journal of Archaeology of Egypt / Egyptology*, no. 18 (17), pp. 259–276.

Nancy, J.-L. (2007) *Listening*. New York, Fordham University Press. 108 p.



O'Callaghan, C. (2017) *Beyond Vision: Philosophical Essays*. Oxford, Oxford University Press. 240 p. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198782964.001.0001>

Parr, A. (2010) *The Deleuze Dictionary*. Revised Edition. Edinburgh, University Press. 326 p. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780748643271>

Warburg, A. (2010) *Atlas Mnemosyne*. Madrid, Ediciones Akal Sa. 188 p.

Submission date: 14.12.2023.

Acceptance date: 26.02.2024.